

РАЗДЕЛ I. АНАЛИЗ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. МУЗЫКА В ЛИТЕРАТУРЕ

Ессяк Е. С.

ОБРАЗ ПРИЗРАКА ОПЕРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. КОПИТА

....Валерий Маркович любил и умел читать вслух. Так увлечённо, что, казалось, не замечал ничего вокруг, но то и дело останавливался и обращался к кому-то из аудитории: «Тебе интересно?», или «А дальше что было, знаешь? Не знаешь, ну, давайте дальше читать!..»

Вспоминая забавный случай. Как-то Валерий Маркович пришел к нам на пару и с порога заявил:

– Девочки, знаете, а я ведь сегодня к вам пришёл не готовый. Всю ночь статью писал, не успел. Давайте, я вам что-нибудь почитаю?

Как тут было отказать? Мы ведь уже знали, что скучно не будет!

– Ну хорошо! Я прочитаю вам пьесу, которая называется «Папа, папа, бедный папа, Ты не вылезешь из шкапа, Ты повешен нашей мамой между платьем....» [пауза]

– И пальто, – вдруг выдала я.

– Рядом с Агнией Барто! – Не задумываясь, парировал Валерий Маркович.

Все засмеялись...

Это было моё первое знакомство с именем Артура Копита. Его творчеству посвящена следующая статья.

«У него было сердце достаточно большое,
чтобы объять весь мир, но он должен
был довольствоваться подвалом».

Г. Леру, «Призрак Оперы»

Призрак Оперы – фигура, ставшая поистине архетипической. Сюжет о нем испытал все возможные формы сценических воплощений. В их числе фильмы, мюзиклы и балеты, ледовые шоу и пьесы, хэппенинги и детские спектакли. Изобретательность постановщиков, балетмейстеров и композиторов не знает границ. Что заставляет западную культуру сохранять интерес к этой написанной около ста лет назад истории, возвращаясь к ней в различных адаптациях? Возможно, дело в особом, демоническом «обаянии» центрального героя романа Г.Леру – Эрика, сочетающего неисчислимые парадоксы и тайны человеческой души. Он призрак – но с физической сущностью, злодей – но с чувствующей душой, могущественный властелин Гранд Опера – и ее бессильный пленник... И каждому творцу воображение неизменно рисует новые черты того, кто скрывается под маской. Приглядимся хотя бы к одной из версий: «Призрак» Артура Копита... кто он?

Любой, кому знакомо имя этого американского драматурга, не задумываясь, скажет: «Своеобразный!» Любой, кто видел собственно фильм 1991 года по сценарию

Копита или мюзикл Йестона/Копита, следовавший за ним, добавит: «Это уже совершенно другой герой!» Начать хотя бы с того, что в этой авторской интерпретации переосмысливается даже классическое амплуа Эрика как злодея: Копит создаёт иной персонаж, которому агрессия свойственна менее всего. За его плечами нет истории дальних странствий и множества безуспешных попыток обрести своё место в обществе, как у Эрика в романе Леру. Границами его мира испокон были стены Гранд Опера, и уединение это печально, но весьма гармонично: глазами Кристины увидим мы подземный пейзаж, где лес, и озеро, и горы... Старые театральные декорации, на которых держится призрачное подобие мира до тех пор, пока в него не вторгается разрушительная власть Карлотты. Его прекрасная идиллия, где звучат птичьи голоса, шум ветра и шелест листьев оказывается под угрозой! Злодейства Эрика, таким образом, мотивируются уже не ожесточенностью, а желанием отстоять своё личное пространство. Его природа дефенсивна и, по сути, инфантильна. Ведь даже месть Призрака новой прима театра (до эпизода с обрушением люстры в зрительном зале) выражается исключительно в детских шалостях: то Эрик подсыпает в её парик для роли Нормы порошок, вызывающий жуткую чесотку, то мажет клеем бокал Травиаты, и рука Карлотты приклеивается к нему, то, в конце концов, вываливает на неё из чемодана живых крыс. По сравнению с преступлениями Призрака Леру, эти действия просто карикатурны, равно как и образ самого демонического злодея. И это один из главных аргументов критики, зачастую считающих трактовку Копитом сюжета классического произведения поверхностной.

Да и в музыкальном отношении всем тем, кто знаком с романом Леру, импонирует скорее драматичная полифония уэбберовского «Призрака Оперы», нежели витиеватая, в стиле французского мюзик-холла и французской народной музыки, мелодика Йестона, склонного к контрапунктичности письма. Даже картина всеобщей паники в театре, где на разные голоса раздается «Призрак завладел оперой!»¹, облечено в музыкальную форму фуги (the phantom fugue) – по характеру довольно оживлённой, но вместе с тем стройной и каноничной.

Копита и Йестона нередко упрекали в чрезмерном «рационализме». Уже одно уточнение обстоятельств рождения Призрака, а именно то, что у Копита Эрик появился на свет в результате фармацевтического аборта, на который решилась его мать Белладова после отказа Карриера на ней жениться, срывает покрывало тайны с двух главных загадок романа Леру: происхождения Эрика и причины его уродства. К тому же из уст отца Эрика то и дело раздаются горестные сетования на проявленное в прошлом малодушие, и семейная трагедия, таким образом, низводится практически до уровня мелкобуржуазной драмы.

Наконец, в версии Йестона/Копита публика так и не видит, что же скрывается под маской Призрака. И в момент, когда с ним лицом к лицу сталкивается в подвалах театра костюмер Буке, и в ситуации, когда Эрик сам снимает маску, поддавшись на уговоры Кристины, зрители видят лишь наполненные ужасом глаза

¹ К слову, мюзикл Йестона/Копита необыкновенно монологичен: большинство арий исполняются соло, гораздо реже – дуэтом, и практически отсутствует хоровое пение.

самых «жертв», а Призрак неизменно находится спиной к залу. К слову, авторской находкой Копита в данной постановке становится множественность масок Эрика, которые он меняет соответственно своему настроению или намерениям. Здесь и зеркальная маска, и маска черепа, и маска Красной Смерти и другие, надеваемые всегда поверх базовой. Заметим, что у Леру, как и в большинстве последующих адаптаций, изуродованное лицо Призрака хотя бы однажды должно явиться зрителю. Иначе в чем же квинтэссенция страха?

И всё-таки, если не ставить во главу угла «верность оригиналу», что же составляет творческий тандем Копита и Йестона нарочито нивелировать как раз самые острые аспекты классической готической истории?

С одной стороны, сказывается особая творческая манера самого Копита. Вспомним хотя бы подзаголовок его дебютной «Dad, dad, poor dad...»: «псевдо-классический трагифарс в ломаной французской традиции». Или сюжет «Конца света с последующим симпозиумом», который трансформируется из детективной истории в психологическую драму и драму абсурда. Стилистическая разнородность, жанровый эклектизм, постмодернистская игра с сознанием читателя и зрителя – вот «конек» Копита. Трудно представить, что столь самобытный драматург ограничился бы простым переложением на язык сцены классической «страшилки» начала XX века. В «Фантоме» он исключительно верен себе. Как всегда ироничен (острые шуточки во время первого акта отпускают и Призрак, и Карриер, и даже новый управляющий Шоле – образ, как правило, начисто лишенный обаяния). Как всегда с уклоном в психоанализ (Эрик влюбляется в Кристину потому, что она похожа на его мать). Как всегда полон гротеска («широта натуры» Карлотты проявляется, например, в поистине огромных размерах ее аксессуаров, включая даже пилочку для ногтей).

Но дело не только в индивидуальном стиле. Ведь каждая адаптация классического произведения в равной степени принадлежит и культурной традиции оригинала, и своему времени. Роман Леру всецело принадлежит литературе «fin de siècle», когда социальные страхи среднего класса породили к жизни таких готических монстров, как мистер Хайд Р.Л. Стивенсона (1886), Дракула Б. Стокера (1897) или же Питер Куинт и мисс Джессел Г. Джеймса (1898). «Призрак Оперы» Леру, как выражение страха не мифического, но узнаваемого, с реальной сущностью и возможностями, страха, заключенного в самой человеческой природе, становится воплощением духа своего времени. Прежде всего он выражается в боязни (и неизбежности) встретить Смерть в человеческом обличье. Отсюда отсылки к балзаковскому «Сарразину», средневековым «пляскам смерти» («Danse macabre»), «Красной Смерти» Э.А. По.

В адаптации Копита, художника современного, возникает совершенно иной литературный контекст: проводя Кристину по своему саду, Эрик показывает ей «Песни невинности и познания» У. Блейка: «Поняв его, ты поймешь и меня!» Возможно, в этом и следует искать ключ к разгадке образа, созданного Копитом: его Призрак – натура сложная и противоречивая, в нем уживаются добро и зло, детская наивность и жизненная мудрость, стремление к творчеству и сила разрушения. Подобно лирическому герою Блейка, он начинает свой путь с блаженного

неведения: мать Эрика лишилась рассудка после его рождения и потому не замечала уродства сына, называя его самым прекрасным созданием в мире, чему, разумеется, верил и он сам. Постепенно к нему приходит опыт столкновения с жестокостью внешнего мира. Кульминацией становится обрушение призраком люстры: его бунт против общества и несправедливости судьбы. Исход этого бунта для Эрика, как и для большинства романтических героев, трагичен.

Сам мюзикл, подобно книге Блейка, строится на контрасте: уже в самом начале звуки светлой арии Кристины, поющей, что «Париж – это солнце» (*Paris Is The Sun*), переходят в мрачное соло Призрака «Париж – это склеп» (*Paris is a Tomb*).

Помимо общей концепции, мы находим немало важных тематических параллелей в сборнике Блейка и в мюзикле Копита, главной из которых становится тема потерянных и обретенных родных: в финале, спустя годы, Призрак вновь обретает семью. Роковое одиночество Эрика преодолевается за счет примирения с отцом, которое вернуло обоим радость и веру в гармонию.

Копиту, как и Блейку, важен религиозный аспект. В киноверсии есть эпизод, где мать Эрика Белладова производит его на свет в конюшенных яслях в подвале Оперы: вокруг солома, животные и птицы, используемые в постановках театра, а отец (Карриер) преподносит ей яблоко, – евангельская аллюзия здесь отчетлива видна. В том же ключе можно трактовать и выстрел Карриера в собственного сына в конце, ведь Эрик сам просит его «о чаше сей».

Наконец, и у Блейка, и у Копита на первом плане остается тема творчества: это ниспосланный свыше удел лирического героя-поэта, это и смысл существования для Эрика. Для него и жизнь в театре, и любовь к Кристине – это вероятность быть сопричастным к волшебству, таинству создания гениальной музыки, возможность быть осененным крылом Ангела Музыки... Ты – музыка, говорит он девушке («you are the music»), и эти же слова она обращает к нему в финале.

Пожалуй, в этой фразе и заключена суть: сам призрачный образ Эрика, подобно музыкальному мотиву, растворяется в памяти запечатлевших его художников и зрителей. Растворяется, чтобы потом зазвучать по-новому...

Лантева Е.Р.

М. П. МУСОРСКИЙ. ЗНАЧЕНИЕ СЦЕНЫ БЕЗУМИЯ В АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗА БОРИСА ГОДУНОВА

Подобно всем иным персонажам музыкальной драмы «Борис Годунов», главный герой М. П. Мусоргского – герой заново переосмысленный. Борис в опере – фигура психологически слабая, закрытая. За исключением двух парадных выходов, он предпочитает находиться в пределах замкнутого пространства. В отличие от пушкинского персонажа, либреттный царь погружен в проблему разрешения внутреннего конфликта, вспоминая о преступлении, вынести которое в одиночку ему не под силу. Перестраивая структуру драмы А. С. Пушкина, М. П. Мусоргский сознательно переносит второй монолог Бориса («Достиг я высшей власти») во второе действие. У А. С. Пушкина этому монологу предшествует сцена в корчме,